

经典模仿与民间想像

骆婧

内容提要：“才子佳人型”故事模式备受中国民众青睐，在戏曲中表现尤为突出，“才子佳人剧”层出不穷。在这类戏曲创作中，我们又可以清晰看到文人创作与民间创造两条脉络。文人们在案头上塑造着神仙美眷，而地方民众们也在民间戏曲中创造着他们眼里的才子佳人。有趣的是，尽管民间对文人经典刻意模仿，但由于环境和思想的差异，民间戏曲中的才子佳人产生了很大变异，突显出更多的民间俚俗粗放气息和地域民俗色彩。作为戏曲文化研究的一次尝试，本文拟以闽南传统戏文《陈三五娘》为例，与代表着中国才子佳人戏巅峰的元曲《西厢记》进行系统比较，从剧目流变、人物塑造、主题观念等几个方面分析闽南文化对才子佳人进行的改造，并深入分析这种经典模仿背后反映的深层文化根源。

关键词：才子佳人 文人创作 经典模仿 闽南文化

“从今至古，自是佳人，合配才子。”^{〔1〕}（P.336）金代董解元在《西厢记诸宫调》里短短的几个字，却道出了中国戏曲的一个重要公式，那便是才子与佳人间的爱情故事。一个满腹才学又风流多情的才子，再加上一个美丽聪颖、贤淑端庄的佳人，戏曲舞台上总是不厌其烦地重复着这样的爱情套路。

为何才子配佳人的爱情戏会如此被追捧？曾有人对此作解释：“大抵情辞易工。盖人生于情，所谓‘愚夫愚妇可以与知者’。观十五国《风》，大半皆发于情，可以知矣。是以作者既易工，闻者亦易动听。”^{〔2〕}（P.337）由此可见，爱情（即“情辞”）最能满足创作与观赏双方面的要求，而才子佳人的爱情更以其风雅和浪漫吸引上至王实甫等文人下至普通老百姓的强烈兴趣。民间艺人手中诞生了形形色色的才子佳人，究其原因，一是文人们成熟的才子佳人戏模式为其提供了便利的借鉴，二是才子佳人戏总能讨得“衣食父母”们的欢心。值得注意的是，由于生活背景、知识素养的不同，文人精神领域里理想化的才子佳人，与民间艺人为商业演出塑造的才子佳人，出现了不小的差异。于是，我们发现了很有趣的现象，一方面才子与佳人趋向市井化，另一方面作者又竭力维持着他们想像中才子与佳人应有的不同于普通百姓身份的那一点距离。这时出现的才子佳人，还明显带有之前文人创作的模式，但每每在故事细节中又自觉不自觉地透露出民间价值观念、审美标准以及地域特色。考察民间艺人对文人经典的模仿和想像中所流露出的民间意识，无疑是富有意义的。

探究民间文化对文人创作的“改造运动”，我们可以选择《西厢记》和《陈三五

娘》来进行多方比较。《西厢记》是文人创作的才子佳人剧的巅峰之作,而《陈三五娘》则是闽南地区流传最广的民间创作的才子佳人剧。以这两个剧作作为分析个案,应当具有典型性。

一、题材流变的不同途径

《西厢记》,可谓才子佳人剧的翘楚。发展到王实甫的元杂剧(世称“王西厢”),该剧已完全成熟了,而在这之前它经历了四个世纪的文化哺育。众所周知,《莺莺传》是《西厢记》最早的题材来源。唐代诗人元稹的一篇暗喻性自传小说,得到众多文人的唱和。到了宋代,文人对张生、莺莺的兴趣有增无减,并呈现出逐渐深入民间的趋势。金代董解元的《西厢记诸宫调》(世称“董西厢”),集中体现了《西厢记》在民间的解读。当然,真正造就了《西厢记》千古佳作地位的是元代的人文王实甫。他不仅润色了辞藻,更提升了“才子配佳人”的思想高度,使该剧作趋于完美。

与之相比较,《陈三五娘》戏曲的演化则完全是另外一番景象。关于陈三五娘的爱情,最初只是一则流传于闽南地区的美丽的民间传说。闽南民间流传着大量有关陈三五娘故事的“歌仔”(闽南民间歌谣又称“歌仔”),如《新陈三歌》、《洪益春告御状》等。五娘投荔枝、陈三磨镜、私奔泉州这些基本情节,在民间歌谣中都已大致确定。明朝永乐末年,以《荔枝传》(又名《荔枝奇逢集》)为代表的一批文人小说诞生了。^{[3] P.36-40}虽然作为案头作品,它的影响力远不如《陈三五娘》戏文,但“他们在情节的发展上同多于异,这是不争的事实。”^[4]真正赋予陈三五娘故事以不朽生命力的是《陈三五娘》戏文。有一点需要说明,就《陈三五娘》戏文本身来说,也经历了一个逐渐丰满定型的过程。现存有四个古本和两个今本,最早的有明嘉靖丙寅年的《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔枝记戏文全集》、明万历辛巳年的《新刻增补全像乡谈荔枝记》、清顺治辛卯年的《新刊时兴泉潮雅调陈伯卿荔枝记大全》以及清光绪十年的《绣像荔枝记真本——陈伯卿新调》,另有蔡尤本口述本和梨园戏华东得奖本两个今本。各版本的内容皆不尽相同,但总的来说是年代越后越丰满,越精彩。

通过对两部剧作流变过程的回溯,我们很清晰地看出《西厢记》与《陈三五娘》的演化,代表了中国戏曲创作的两条完全不同的路径,一为文人创作,二为民间集体创作。前者以“王西厢”为代表,即使是后来运用到诸多地方剧种中也始终遵从了“王西厢”的基本情节框架和唱词内容,文人在创作中发挥至关重要的作用,而后者在演化过程中依靠的是普通民众和戏曲艺人的集体力量,其定型经历了一个比前者长得多的过程,且没有某一个特别突出的剧本,具有很强的多样性。

二、人物性格的变形塑造

作为才子佳人戏的巅峰之作,《西厢记》成为后代主要仿效对象。尤其在民间,掀起了一场轰轰烈烈的“经典模仿运动”。作为闽南民间戏曲瑰宝的《陈三五娘》也不出其外。民间艺人借陈三、五娘之口处处表现着对《西厢记》的主动模仿意识:“今卜学张生共莺莺,在只西厢下来结成连理。”^{[5] P.109}“相思难把相思调,崔氏莺莺梦都”^{[6] P.151}有趣的是,对经典的刻意模仿,往往也透露出无意识的民间想像。尽管闽南民间艺人在创造《陈三五娘》时明显向着《西厢记》模式靠拢,但本身的生活环境和认识层次使他们笔下的人物产生了某种程度上的变异。

首先是“才子”的塑造。张生,一位才学过人却风流天真的普通书生,陈三,则是泉州城内一位年轻书生,有一个做着大官的哥哥,也算仕家子弟。由于文人和民间艺人对“书生”的解读不同,于是我们看到了两个性格迥异的书生。其一表现在追求爱情的方式上。故事的一开始,张生正准备晋京赶考,而陈三则送完其兄赴任踏上归途。同样处于旅途中,他们邂逅了各自的“佳人”,继而坠入了情网并为了佳人耽搁前行的脚步。但张生只是贿赂了和尚得以在普救寺住下来趁机接近莺莺。而陈三的做法要疯狂得多了,竟不顾身份把自己卖身给黄家做家仆。在《求艺李公》一出中,李公让陈三扮成自己徒弟到黄家磨镜并故意打破宝镜,借此卖身向五娘传情。陈三只提了一句:“我是官家子弟,做也可学只工艺。”(闽南方言,即“我是官家子弟,怎么可以做手工活这种

事?”)当李公向他说明周全的计划后,他就二话不说地答应了:“见是障说,许未教我”(既然是这样,那就赶快教我吧!”)。可以想见,王实甫是万万不会想到让张生卖身为奴的,毕竟才子是文人理想化的产物,卖身这样低贱的事怎么可能是才子做的呢!可是我们的陈三,却只是稍微迟疑了一小会儿,便爽快地答应了。孰智孰愚,恐怕我们很难下定论。

回顾闽南历史,知识分子在闽南民间的地位有过重大转折。诚然,唐宋时的泉州曾经是朱熹“闽学”传播的中心之一,也曾有过宰相进士“尽出其门”的繁盛景象。但到了明清时期,泉州的学术之风已有所回落。与此同时,商品经济的大潮席卷闽南,商人的地位在知识分子日趋落魄的同时却抬高了。现存最早的《陈三五娘》戏文正出现在明末嘉靖年间,很显然,此时闽南百姓心目中的书生,已少了些昔日里的高大伟岸,却多了些民间商人的“能屈能伸”。

当爱情面对家庭的阻碍时,两个才子的做法也截然不同。张生遇夫人“赖婚”,只能“下腰间之带,寻个自尽”(二本四折);莺莺“赖简”,他又“一气一个死”(三本三折);跟莺莺和红娘下跪的次数更是不胜枚举……真真一个“银样蜡枪头”!而陈三的做法截然相反,见五娘早起梳妆,他便趁机捧水给五娘;见五娘犹豫不决,便佯装要回泉州给下马威,甚至私奔回泉州的决定也早在与五娘商量前就考虑好了。一个迂傻、软弱,一个精明、果敢,两个才子有着天壤之别。

如此一个果敢的陈三,不由得让我们再次联想起泉州人“爱拼才会赢”的性格特征。随着明代海禁政策的推行,走投无路的泉州人曾一次次掀起偷渡出海的热潮,是恶劣的生存环境造就了泉州人的敢拼敢闯、义无反顾。而陈三在封建伦理层层束缚的年代,迅速地做出私奔的决定,这无异于又一次伟大的出海!可以说,陈三身上淋漓尽致地体现着闽南市井百姓的性格特征。

其次,“佳人”的对话也同样精彩。莺莺,相国府里的金枝玉叶、大家闺秀;五娘,潮州城内的官宦小姐、小家碧玉。同样是花容月貌,同样是怀春少女。同样是家教良好。然而诸多的共同点,没有掩盖她们在性格上的巨大反差。首先是她

们传情的不同方式。莺莺初见张生即已倾心,但也只是“临去秋波那一转”而已。与此相比,五娘则要主动得多了。元宵的一面之缘让她念念不忘,所以当她在绣楼上看着英俊的陈三经过,便毫不犹豫地抛下了荔枝和手帕,并附上一首表达心意的诗。当爱情受到阻挠,两个佳人的表现也是截然相反。面对母亲要她与张生认兄妹的发难,莺莺只能哀痛地唱起:“老夫人谎到天来大;当日成也是恁个母亲,今日败也是恁个萧何。”五娘的表现就完全相反,当得知自己将嫁给奇丑无比的林大时,她立刻责骂媒婆,并以投井自尽的行为作为反抗。

有趣的是,《陈三五娘》的情节中也出现了“酬简”和“赖简”,带有明显的经典模仿痕迹。但具体到如何行动,两个少女又各有不同。关于莺莺的赖简举动,我们大多将其理解为一个大家闺秀面对叛逆式爱情时的犹豫与顾虑。但是在五娘身上我们却看不到多少这样的成分,其私约与退约似乎只是一时兴起的短暂游戏,后面的私会来得简单自然得多。我们从五娘身上看到了一个敢作敢当的少女,充满了闽南民间劳动妇女的特征。

在闽南,由于男人们常年外出讨海,家中的一切事务包括所有体力劳动都依赖勤劳的妇女,因而闽南妇女与那些关在绣楼里的金枝玉叶有很大差异,后者尽显女性的婉约柔美,而前者却更多地体现着女性的刚强干练。直至今日,这种刚中见柔的特征依然在“惠安女”身上显现。尽管艺人们刻意模仿想像中的“佳人”,但能为闽南百姓所喜爱的“佳人”,始终不自觉地带上刚毅坚忍的闽南劳动妇女的影子。无意识间,民间艺人以闽南民间妇女的处事方式来决定五娘的行动,难怪乎一赖一酬之间的微妙委婉荡然无存。

至于红娘与益春,同样是促成爱情佳话的善良正义的丫鬟形象,差别却更是巨大。红娘的聪明机智早已深入人心,甚至有人认为她才是《西厢记》真正的主角。而《陈三五娘》中益春的形象就模糊得多,她大多时候只是五娘或陈三主意的执行者、推动者罢了。尤其是陈、黄两人决定私奔时,益春只是跟着仓皇逃走而已,并没有出现“拷红”这样的精彩情节。这恐怕是因为在《陈三

五娘》中,男女主人公都是果断直率的,并不需要像红娘这样的人物在中间做着“鱼雁”。而私奔,已经是极端的解决矛盾的方式,因此不可能出现“拷红”这样戏剧性的转折。

三、主题观念的地域解读

民间艺人对文人经典的“误读”,同样表现在剧作的主题观念上。首先是爱情观的差异。知识分子爱情观因时而变,《西厢记》的演化过程恰到好处地诠释了这点。《莺莺传》中张生的始乱终弃被称赞为“善于补过”,受害者莺莺被说成“不妖其身,必妖其人”的尤物,可见在唐代文人眼中,爱情只是政治、仕途的附属品罢了。宋金时代,文人们开始具备自由恋爱意识,董解元明确提出“从今至古,自是佳人,合配才子”的口号,但只局限在才子与佳人之间。王实甫尽管喊出那句振聋发聩的呼声——“愿天下有情的都成了眷属”,但在实际创作中,“王西厢”的爱情观仍无法摆脱“郎才女貌”的桎梏:张生是“才高难入俗人机”的书生,莺莺是“千般袅娜,万般旖旎”的相国小姐。正应了“郎才女貌”的理想。这与中国文化特有的重文的传统是分不开的。”^{[6](P.48)}值得强调的是,“郎”的“才”必须建立在考取功名的潜在条件之上,张生最后的中举正印证了这一点。

《陈三五娘》所体现的爱情观又是如何?张生开场即唱到:“投至得云路鹏程九万里,先受了雪窗萤火二十年。才高难入俗人机,时乖不遂男儿愿。空雕虫篆刻,缀断简残编。”^[7]一肚子的牢骚,都是怀才不遇的愤懑,爱情倒只字未提。而陈三唱的则是:“读书总爱攀桂枝,功名二字都由天。虽未得乘龙跨凤,且趁风月游戏。名利纷纷枉世恋,人生莫放酒杯宽,荣华富贵非吾愿,偷闲花月却相欢。”^{[8](P.9)}即使还没见到五娘,陈三对爱情的向往和热诚早已溢出心胸。或许对于闽南民众而言,功名仕途并没有士大夫眼中那么重要,有时甚至会羁绊他们的生活。相比之下,爱情却是必不可少的,它是享受人生快乐的必需品。另外,《陈三五娘》中也甚少对陈三才情的描写,五娘钟情于陈三仅仅因为他“堂堂相貌眉分八字,许人物生的也伶俐。”我们的莺莺小姐相较之下就更看中张生在“寺警”时的机智和“联吟”、

“听琴”时表现的才华,倾心的标准都不尽相同。

再者是婚姻观上的差异。在文人士大夫的眼中,“门当户对”是必然的婚姻观念。从宋代开始,“门当户对”为文人们普遍接受。士大夫的这种观念一直延续到金元,即使是王实甫这样的先进知识分子也无法免俗,崔老夫人便是“门当户对”观念的代言人,而张生也终究是以捞了头名状元的事实进行妥协。这一点,不正昭示着文人对“门当户对”婚姻观念的潜在认同么?

《陈三五娘》中似乎就看不到多少“门当户对”因素在左右。即使陈三的长兄是广南都运使这样的大官,陈三在追求黄五娘的过程中仿佛一点也没有要炫耀身份的想法,甚至“屈尊”做起了家仆。造成陈三五娘婚姻障碍的,更多的是自由恋爱与媒妁婚约之间的矛盾。在五娘与陈三定情之前,黄家与林大定亲的事实始终是横亘在两人爱情中的主要症结。综观光绪刊《荔枝记》戏文出目,与定亲受聘一事相关的出目就达七个之多,包括了《林大托媒》、《林大催亲》、《审判通奸》、《送聘成亲》等等,且多是造成情节转折或发展的关键点。先有定亲一事,才有五娘的投奔举动;先有林大的催亲,才有陈三和五娘的合计私奔;先有官府对陈三抢亲通奸的审判,才有陈兄搭救并最终给以陈、黄婚姻合法性。《西厢记》中同样也有莺莺和郑恒的婚约在先,但是我们看到婚约在剧中只是崔老夫人根据“门当户对”原则择婿时的一个挡箭牌而已,身陷孙飞虎包围时,她可以不顾婚约许下谁救莺莺便为夫婿的诺言,张生赴考时明确将莺莺许给了张生,但一旦听说张生另攀高枝又立刻重新将莺莺许给郑恒。士大夫心目中“门当户对”还是远比婚约来得重要。或许我们能以此推论,《陈三五娘》中体现了民间轻门第而重婚约的婚姻观,而《西厢记》集中宣扬文人们重门第的婚姻观。

四、民间想像的深层根源

上文从剧目流变、人物塑造、主题观念等几个方面分析了《陈三五娘》与《西厢记》的差异。造成这些差异的根本原因,是民间戏曲在对文人经典之作的模仿中产生了无意识的误读。但也正是这种误读,使我们得以窥见民间文化与精英文化

的差异,以及地域文化的深刻影响力。

金圣叹曾断言:“自古至今,有韵之文,吾见大抵十七皆儿女此事……为文必为妙文,而非此一事,则文不能妙也。夫为文必为妙文,而妙文必借此事。”^[9]这句话精辟地点出了才子佳人戏受到文人和民间百姓共同喜爱的根源。也正是从这点出发,民间艺人会主动模仿文人的才子佳人剧以迎合民间市场。然而在经典模仿中,由于不同的生活背景和价值观念,民间艺人产生了有趣的下意识的“误读”。这种曲解既包括对人物性格的塑造,更包括对主题观念的理解。从某种意义上说,民间艺人笔下的才子佳人是民间化了的才子佳人,是民间固有文化与艺术想像的融合,是经典模仿与民间想像交织的产物。

另一方面,民间想像也渗透着地域文化特征。民间文化是具有多样性的,它与不同地域的文化紧密结合,反映着不同的地域性格和乡土人情。对于地方戏曲而言,每一个剧目都是该地域民众观照世界、了解社会的教科书。任何对精英文化的模仿,必然经历地域文化的过滤和加工,从而为民众所理解。以《陈三五娘》为例,闽南民间艺人在才子佳人戏的处理中就有意无意地加入了许多闽南文化特色,从闽南民俗到闽南人性格、闽南民间爱情观和婚姻观。可以说,在《陈三五娘》对《西厢记》的“改造”中,闽南文化成了最重要的催化剂。

总而言之,在文人经典与民间创作之间,存在着永恒的张力。对经典的模仿,与民间文化的深层影响并行,交织成生动的民间想像图景。同一题材模式的戏剧比较,在民间文化与地域文化的视野下,更富有研究的价值。

参考文献:

- [1]董解元.西厢记诸宫调[M]卷八[南吕宫·瑶台月],西厢记鉴赏辞典[C],贺新辉、朱捷编,中国妇女出版社,1990年1版。
- [2]【明】何良俊.曲论[A],西厢记鉴赏辞典[C],贺新辉、朱捷编,中国妇女出版社,1990年1版。
- [3]蔡铁民.一部民间传说的历史演变——谈陈三五娘故事从史实到传说、戏曲、小说的发展轨迹[A],民间文化[J]1997年02期。

[4]见陈益源.<荔镜传>考[C],选自陈历明、林淳钧编.明本潮州戏文论文集[C],艺苑出版社,2001年1版。

[5]光绪刊.荔枝记[N]戏文第十九出.代捧盆水[M],载自《清光绪刊荔枝记戏文校理》,吴守礼校注,台湾从宜工作室,2001年12月1版(注:以下有关《陈三五娘》引文皆出自此本)。

[6]郎净.西厢记与中国传统的爱情观[A],名作欣赏[J]2001年02期。

[7]引自【元】王实甫著.西厢记[M](集评校注本),王季思校注、张人和集评,上海古籍出版社,1987年1版(注:以下有关《西厢记》引文皆出自该本)。

[8]光绪刊.荔枝记[M]戏文。

[9]金圣叹.金圣叹评点西厢记[A],转引郑传寅.传统文化与古典戏曲[C],湖南人民出版社,2004年1版。

参考书目:

- 1.廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史[M].太原:山西教育出版社,2000。
- 2.王实甫.西厢记[M].上海:上海古籍出版社,1987。
- 3.贺新辉、朱捷.西厢记鉴赏辞典[C]北京:中国妇女出版社,1990。
- 4.张燕瑾.西厢记浅说[M].北京:百花文艺出版社,1986。
- 5.吴国钦.西厢记艺术谈[M].广州:广东人民出版社,1983。
- 6.吴守礼.清光绪刊荔枝记戏文校理[C].台北:台湾从宜工作室,2001。
- 7.林淳钧.潮剧闻见录[C].广州:中山大学出版社,1993。
- 8.陈历明、林淳钧.明本潮州戏文论文集[C]北京:艺苑出版社,2001。
- 9.林庆熙.福建戏史录[C]福州:福建人民出版社,1983。

(作者单位:厦门大学中文系博士研究生)

责任编辑 刘勤